

Stanisława Trebunia-Staszek

WSPÓŁCZESNE ŻYCIE FOLKLORU. PRZYKŁAD MIĘDZYNARODOWEGO FESTIWALU FOLKLORU ZIEM GÓRSKICH W ZAKOPANEM

Po okresie namiętych etnograficznych dyskusji w latach 70. i 80 XX w. na temat możliwości i potrzeby zachowania autentycznych form tradycyjnego folkloru w warunkach nowoczesnej kultury poprzez instytucjonalne działania, współcześnie coraz rzadziej padają pytania o sens organizowania festiwali folklorystycznych. Obecnie tego typu wydarzenia są ludyczną formą, po prostu dobrze wpisują się w model postnowoczesnej kultury, która ceni sobie dobrą zabawę i rozrywkę, bez roztrząsania kwestii o wierność etnograficznej prawdzie. Jak podkreśla Ryszard Kantor, współczesne społeczeństwo konsumpcyjne jest społeczeństwem zabawy. Dziś – kontynuuje autor – „niemal wszystko staje się lub może stać się zabawą, służy zabawie, ma dostarczyć przyjemności, odprężenia”. Dotyczy to także przeszłości i dziejów historycznych, które na użytek rozrywki i turystycznej atrakcji zostają „uludycznione”¹. Nie dziwi więc fakt, że i festiwale folklorystyczne, odwołujące się do tego, co dawne, tradycyjne, ale egzotyczne, zyskują obecnie w Polsce i w innych krajach europejskich coraz większą popularność, gromadząc setki, a nawet tysiące widzów, którzy pragną w odmienny od codzienności sposób spędzić wolny czas. W ten ludyczny nurt wpisuje się także zakopiański festiwal folkloru górskiego, choć nie jest to przecież jedyna wykładnia jego istnienia.

Zakopane, górale, folklor, zespoły, konkurs, korowód, ciupagi – to powszechnie znane w promocyjnym dyskursie podtatrzńskiej miejscowości słowa klucze. To *sui generis* znaki odsyłające do określonych inicjatyw, wydarzeń, działań, zabiegów, osób i instytucji, które już od 42 lat tworzą obraz jednego z najstarszych w Polsce i w Europie Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich (dalej: MFFZG), zwanego potocznie „świętym ludzi gór”. W swej konstrukcji i ideowych założeniach to obraz z roku na rok zasadniczo podobny, a jednak za każdym razem inny, weryfikowany zmieniającą się rzeczywistością polityczną, społeczną i kulturową, wywołujący nowe emocje i przeżycia.

W połowie sierpnia, gdy natężenie ruchu turystycznego i sezonowy gwar w Zakopanem przycichają, w okolicach Dolnej Równi Krupowej można zauważyć lekkie ożywienie.

¹ R. Kantor, *Zabawa przeszłością – zabawa w przeszłość. Historia uludyczniona*, Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, „Studia Sociologica” 2003, nr 3, s. 134.

To znak, że zbliża się kolejny festiwal, a wraz z nim narastają emocje, dyskusje, obawy i oczekiwania płynące z różnych środowisk i grup społecznych. Organizatorzy, pracownicy Biura Promocji Zakopanego oraz związani od lat z festiwalem górale zadają sobie pytania: Czy uda się sprawnie przeprowadzić festiwal i zrealizować założony program? Czy dojadą wszystkie zespoły? Czy przygotowany program spełni oczekiwania zróżnicowanej pod względem wymagań i kompetencji widowni? Czy dopisze pogoda i czy przypadkiem nie zawali się festiwalowy namiot? Przybywający do Zakopanego turyści – czyli jak mówią górale, *pany, goście*, lub najogólniej i najmniej przychylnie: *cepry* – czekają na żywiołowe i barwne prezentacje zespołów, licząc na dobrą zabawę i mając nadzieję, że będzie im dane zanurzyć się choć na moment w niecodziennym, egzotycznym świecie folkloru i przeżyć pod Giewontem. Miejscowi natomiast, głównie członkowie zespołów regionalnych, mimo niewątpliwego zainteresowania grupami z zagranicy, pytają przede wszystkim o swoich. *Ftory zespół od nos wystąpi na festiwalu w tym roku i cy wygro? Cy lepszy będzie zespół z Poronina, Kościelisk, Miasta, a może z Łopusnej? Cy komisjo sprawiedliwie oceni zespoły, bo przecie – jak uważają – nie zawse jurorzy znajom sie na rzeczy i majom racje.* Do emocji związanych z rywalizacją o najwyższe trofeum w postaci „Złotej Ciupagi” dochodzą jeszcze cele merkantylne i turystyczny biznes. Właściciele restauracji, pensjonatów, magazynów i stoisk z regionalnymi pamiątkami (sic!, wszak wśród sprzedawanych jako regionalne suveniry z Podhala dominują maskotki z etykietą „Made in China”) zakładają, że na czas festiwalu zjadą pod Tatry rzesze *porządnyc gości*, którzy swoim finansowym wkładem ożywią *ruch w interesie*. Z kolei młodzież podhalańska, oczywiście ta „praktykująca”, czeka na zabawę w klubie festiwalowym, gdzie wieczorami i nocami po zmaganiach konkursowych członkowie wszystkich zespołów spotykają się, by przy dźwiękach żywej muzyki wspólnie bawić się, tańczyć i śpiewać. Młodzi podhalańscy muzykanci zastanawiają się, czy będą mieli okazję zagrać z kolegami ze Słowacji, Węgier, Czech, Rumunii, albowiem karpacki folklor muzyczny wśród młodzieży podhalańskiej jest nadal niezwykle popularny. Nastolatkom nie ustępują festiwalowi weterani, przedstawiciele średniego i starszego pokolenia związani z podhalańskim ruchem folklorystycznym od lat. Oni również z niecierpliwością czekają na „góralskie święto” w Zakopanem, które stwarza sposobność do wspólnych spotkań, biesiad i sentymentalnych wspomnień przy muzyce i śpiewie o „dawnych dobrych czasach”. Dojrzałym góralkom, które w swej młodości niejednego chłopca o zawrót głowy przyprawiły, pozostaje już tylko radość słuchania i podziwiania młodych wykonawców, bo jak same przyznają: *Chłopcy fajni, ale coż, kiedy i tak powiedzom do nos ciotko*². Wreszcie przybywające na festiwal zespoły z dopracowanymi w pocie czoła (bądź nie) programami szykują się do konfrontacji z innymi grupami, marząc o zdobyciu „Złotej Ciupagi”, a także godnym zaprezentowaniu własnego regionu, kraju lub grupy etnicznej. Dla niektórych zespołów festiwal stanowi bowiem arenę manifestowania własnej tożsamości regionalnej i narodowej, a czasami nawet niepodległościowych dążeń. Przykładem znanym mogą być zespoły reprezentujące mniejszości etniczne lub narody pozbawione własnej państwowości, jak Baskowie, Tybetańczycy czy rdzenni mieszkańcy Papui Nowej Gwinei. Jeszcze inny rodzaj na-

² Słowa góralki mieszkającej w Zakopanem, która w latach 80. XX w. prowadziła koncerty w ramach MFFZG. Obecnie uczestniczy w festiwalu jako widz, chociaż można ją też usłyszeć śpiewającą z przyjaciółmi w czasie biesiad w festiwalowej wiosce. Materiały własne.

rodowej dumy wnoszą do festiwalowej przestrzeni zespoły z krajów byłej Jugosławii. Grupy z Chorwacji, Serbii, Macedonii, Bośni prezentujące zawsze – co należy podkreślić – wysoki poziom artystyczny, traktują festiwalową rywalizację jako kontynuację niedawno zakończonych narodowych batalii i aspiracji.

Wśród tej zróżnicowanej festiwalowej wspólnoty są też osoby, którym przypada szczególnie i często niewdzięczna rola. To zasiadający w jury sędziowie, specjalizujący się w dziedzinie widowiskowego folkloru i kultury ludowej badacze: etnolodzy, etnomuzykolodzy, folklorysty, a także praktycy: choreografowie, pedagodzy, muzycy i dyrektorzy festiwali, przed którymi stoi trudne, i jak niektórzy uważają – niewykonalne zadanie oceny folklorystycznych prezentacji z różnych zakątków Europy i porównania ze sobą tego, co „nieporównywalne”, a jednak – jak stanowi regulamin – konieczne. Festiwal, oprócz pracy w komisji artystycznej, jest też dla nich interesującym i wdzięcznym polem obserwacji, możliwością poznania i dotknięcia specyfiki zjawiska z bliska, podobnie jak dla innych „akademickich poszukiwaczy” przybywających do Zakopanego z różnych, polskich oraz zagranicznych ośrodków naukowych. Przyciąga więc festiwal badaczy wielu opcji, zarówno tych, którzy reprezentują tzw. zaangażowaną postawę w badaniach nad folklorem, współtworząc w pewnej mierze jego współczesny obraz, jak i tych, którzy podejmują próbę oglądu fenomenu festiwalu „z zewnątrz”. W jakimś sensie festiwalowa rzeczywistość nie omija też antropologów gabinetowych, dla których „folklorystyczne” teksty zaangażowanych kolegów stanowią podstawę antropologicznej refleksji³.

Do festiwalowej maszyny włączają się w swoisty dla siebie sposób dziennikarze i redaktorzy, pozostawiając na szpaltach dzienników i czasopism wycinki z festiwalowego życia. Mówię o prasie, bowiem zainteresowanie festiwalem ze strony telewizji jest znikome. Na poziomie regionalnym w kreowaniu wizerunku zakopiańskiej imprezy nie małą rolę pełnią miejscowe media rozmaitej maści, okazując zróżnicowany stopień zaciekawienia festiwalem, nierzadko skorelowany z lokalnymi stosunkami władzy, sympatiami i antypatiami. Ot, banalne spostrzeżenie: kultura, folklor, polityka pozostają ze sobą w namiętnym uścisku.

To tylko wybrane aspekty festiwalowego życia, które odsłaniają szereg interesujących zjawisk folklorystycznych i postfolklorystycznych⁴, rodzących się wokół MFFZG.

³ Przykładem może być w tym kontekście krytyczna refleksja Krzysztofa Kowalskiego nad uprawianą przez niektórych „etnografów – propagatorów kultury ludowej” naukową działalnością, którą można określić „folklorystycznym naukowym”. Autor zwraca uwagę na pułapkę, jaką niesie ze sobą społeczne zaangażowanie badacza w tę sferę kultury, która jest przedmiotem jego badań. Chodzi tu o problem uwikłania oglądu naukowego w działalność popularyzatorską i nakładanie się ról: naukowca, popularyzatora, działacza, co skutkuje tym, że czasami elementy tradycyjnego folkloru przedstawiane są w kontekście współczesnej rzeczywistości, jako „żywe i autentyczne” składniki kultury. Taka postawa, jak twierdzi K. Kowalski, prowadzi nie tylko do zafałszowania obrazu współczesnej kultury wiejskiej, ale także niesie ze sobą problemy natury metodologicznej, rozmywając operatywność kluczowych pojęć stosowanych w dyskursie etnologicznym. Znamiennym przykładem mogą być terminy: folklor czy też folklorizm. Zob. K. Kowalski, *Folklorizm nauk o kulturze*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, r. XLVI, nr 1, s. 23–26.

⁴ Odwołuję się w tym miejscu do rozważań Wojciecha Burszty na temat kryzysu w polskiej etnologii w latach 1960–1990 XX w., wynikającego z nieprzystawalności stosowanego systemu operacyjnego do badanej rzeczywistości. Problem ów ilustruje Burszta, analizując funkcjonowanie takich terminów jak folklor i folklorizm. Odnosząc się do współczesności, uważa, że kultura ludowa wchodzi obecnie

Można w nich dostrzec charakterystyczne dla współczesnej rzeczywistości procesy, tak o lokalnym, jak i globalnym wymiarze, podpatrzyć jak to, co niesie ze sobą globalizacja, przenika do życia lokalnych środowisk i jak zostaje skonfrontowane z tym, co rodzime i bliskie. I wreszcie przyrzeć się współczesnym formom funkcjonowania elementów tradycyjnego ludowego folkloru, śledząc jego aktualne zastosowania, poczynając od życia w celach komercyjnych i propagandowych, poprzez zaspokajanie potrzeb estetycznych i ludycznych, sferę relacji międzyludzkich realizujących się na różnych poziomach organizacji życia społecznego (poziom lokalny, regionalny, etniczny i ponadnarodowy), aż po szukanie w ludowym folklorze głębszych treści, stanowiących alternatywę wobec dominującego i przenikającego niemalże wszystkie zakątki globu nurtu kultury popularnej. We współczesnej wielowątkowej i jednocześnie unifikującej się rzeczywistości sięganie do przeszłości, która najczęściej utożsamiana jest z „nieskażoną cywilizacyjnym rozwojem kulturą ludową” staje się dla pewnych środowisk czy też może grup jednym ze sposobów na życie, umożliwiającym specyficzne doświadczanie świata. Odnosi się to zarówno do członków społeczności wiejskich, gdzie – jak podkreślają lokalni liderzy – pielęgnowanie rodzimego folkloru ma zapewnić poczucie kulturowej ciągłości i tożsamości, jak również przedstawicieli środowisk miejskich, dla których tradycja o proweniencji ludowej niesie w sobie „odrodzieńczą moc”, pozwalającą zniwelować ciężar i bylejakość miejskiej egzystencji⁵. Ramy niniejszego tekstu nie pozwalają na prześledzenie zasygnalizowanych tu zjawisk, stąd ograniczę się do kwestii związanych ze specyfiką zakopiańskiego festiwalu, jego historią i rolą, jaką pełnił w kulturze Podhala.

Z kart historii

Tym, co wyróżnia zakopiański festiwal na tle podobnych wydarzeń folklorystycznych, jest jego formuła konkursowa z regulaminem uwzględniającym jedynie zespoły reprezentujące regiony górskie. Tak zdefiniowany regulamin nasuwa od razu pytanie: jakie były korzenie zawężenia festiwalu jedynie do zespołów z obszarów górskich? By rzucić snop światła na interesujące nas zagadnienie, sięgniemy do przeszłości.

w fazę postfolkloryzmu, który jest jeszcze bardziej uproszczoną i zdegradowaną niż folkloryzm formą obecności znaków ludowości w kulturze popularnej. „Faza postfolkloryzmu” – jak pisze Burszta – charakteryzuje się jednak nie tylko maksymalnym uproszczeniem treści przekazu folklorystycznego (folkloryzmu), jego ładunku kulturowego, ale też jego zupełnym oderwaniem od kontekstu kulturalnego, z którego się wywodzi”. Jako jeden z przykładów podaje m.in. festyn „Trybuny Ludu” (1988–1989), w czasie którego kapela podwórkowa z Łodzi wykonywała muzykę ludową, będąc w strojach ludowych i wyśpiewując teksty o aktualnej wówczas wymowie politycznej. W. Burszta, *Kultura – ludowość – postfolkloryzm*, (w): tenże, *Wymiary antropologicznego poznania*, Poznań 1992, s. 209–210.

⁵ Zjawiska powyższe można rozpatrywać przynajmniej na kilku poziomach. Po pierwsze, spojrzeć i opisać festiwal od wewnątrz, czyli jak widzą go sami uczestnicy, próbując odpowiedzieć na pytanie, czym jest dla nich to wydarzenie, jakie wywołuje emocje i w jakim stopniu wpisuje się w ich życie i kulturę. Po drugie można też rozpatrywać festiwal w kategoriach komercyjnych, jako atrakcję turystyczną, która stanowi istotny element turystyki kulturowej i związanej z nią strategii rozwojowej regionu. I wreszcie można podjąć próbę oglądu festiwalu z „zewnątrz” z perspektywy badacza, który stara się te wielorakie zjawiska zbadać, przyczyniając się tym samym do lepszego zrozumienia współczesnej kultury.

Rodowód zakopiańskiego festiwalu można łączyć z koncepcją związku ziem górskich, która wyrosła na gruncie rozwijającego się w II Rzeczypospolitej regionalizmu. Jednak jej źródła szukać należy już w epoce romantyzmu, a mianowicie w romantycznej mitologizacji góralszczyzny, która pozostawała pod wpływem myśli Johanna G. Herdera, utrzymującego, że „dawny obyczaj i pierwotna dzikość i wolność mają swą siedzibę w górach i pomiędzy górami”. Romantycznej waloryzacji i fascynacji kulturą gór towarzyszyło też przekonanie o ścisłej zależności kultury od otaczającego świata przyrody, co z kolei legło u podstaw poglądu o jedności kulturowej mieszkańców terenów górskich⁶, znajdując swój finał w sformułowaniu niezwykle nośnej i zarazem mglistej kategorii „ludzi gór”. Na gruncie podhalańskim te intuicyjne przekonania o jedności „ludzi gór” znalazły swe odbicie w projekcie Szerokiego Podhala, którego gorącym zwolennikiem był Władysław Orkan. Już w czasie II Zjazdu Podhalan⁷ w 1912 r., mając na względzie wszechstronny rozwój zacofanych gospodarczo obszarów górskich, postulował on scalenie w jeden organizm „całej, pół miliona narodu obejmującej, góralszczyzny”. Mówiąc o góralszczyźnie, miał na myśli głównie sąsiadujące z Podhalem regiony, jak Spisz, Orawę, Pieniny i Gorce. Zwolennikami zjednoczenia regionów górskich byli także Kazimierz Przerwa-Tetmajer oraz pochodzący z Białego Dunajca Andrzej Galica. Obaj swe postulaty przedstawili w czasie pierwszego w wolnej Polsce Zjazdu Podhalan w 1919 r. Proponowana przez nich koncepcja „Wielkiej Podhalańskiej Ziemi” zakładała zjednoczenie wszystkich grup etnograficznych i etnicznych zamieszkujących polskie Karpaty, od Huculszczyzny, przez Łemkowszczyznę, aż po Beskid Śląski. Podkreślając kulturową, społeczną i gospodarczą jedność terenów górskich, uwarunkowaną naturalnym śro-

⁶ Jak podkreśla Stanisław Węglarz, największym zainteresowaniem wśród romantycznych podróżników i badaczy cieszyły się tereny góralskie, a to ze względu na warunki klimatyczne, krajobrazowe, kulturowe oraz wspomniane zjawisko mitologizacji góralszczyzny, któremu towarzyszyło przekonanie o wpływie warunków naturalnych i geograficznych na kształt i charakter kultury. Zob. S. Węglarz, *Tutejsi i inni*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. XXXVI, Łódź 1997, s. 8–15. Przykładem tak określonego podejścia na gruncie polskim były m.in. prace Wincentego Pola dotyczące tzw. „rodów” (plemion) i prób wyznaczenia ich zasięgów terytorialnych na terenie polskich Karpat. W odniesieniu do Podhala ślady odnaleźć można w twórczości S. Goszczyńskiego, który w swym *Dzienniku podróży do Tatrów* odnotował, że trudne warunki naturalne, a także sposób życia, jaki wiedzie podhalański lud, „...przyczynia się niemało do utrzymania go w wyższości umysłowej nie tylko nad chłopami innych okolic, ale nawet nad szlachtą ucywilizowaną, a ciału nadaje tę lekkość, wytrwałość, zdrowie, siłę, które wielce odznaczają Górali naszych”. S. Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*, Wrocław 1958, s. 113–118 (wydanie pierwsze: Petersburg 1953).

⁷ Podhalańska organizacja regionalna o nazwie Związek Podhalan powstała w 1919 r. Niemniej już przed jej założeniem, od 1911 r. „co światlejsi górale” z Zakopanego (członkowie Związku Górali, który powstał w 1904 r.) oraz przedstawiciele podhalańskiej inteligencji z całego Podhala, wspierani przez polskich artystów i intelektualistów, zaczęli organizować coroczne Zjazdy Podhalan. Były to swego rodzaju regionalne manifestacje połączone z obchodami ważnych narodowych rocznic i jubileuszy. Ich stałym elementem były wystąpienia i referaty, w których podejmowano ważne dla rozwoju Podhala kwestie. W tym sensie zjazdy przedwojenne przygotowały podłoże dla powstania Związku Podhalan. Warto zaznaczyć, że obecnie Związek Podhalan, mający swą główną siedzibę w Ludźmierzu na Podhalu, ma ponad 70 oddziałów i obejmuje swym zasięgiem większość polskich regionów górskich, od Beskidu Śląskiego, poprzez Żywiecczyznę, aż po Pieniny. Zob. S. Trebunia-Staszek, *Rola podhalańskiego ruchu regionalnego w kształtowaniu kultury regionu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Kantora, Kraków 2000.

dowiskiem, proponowali stworzenie dla polskiej góralszczyzny wspólnego programu rozwoju⁸. Idea zjednoczenia obszarów górskich, ale już w kontekście szerszego ogólnonarodowego projektu, ożyła ponownie w publicznej debacie lat międzywojennych za sprawą W. Orkana. Postulował on utworzenie na terenie całego kraju związku ziem, który – zgodnie z założeniami pomysłodawcy – miał doprowadzić do aktywizacji wszystkich regiony Rzeczypospolitej poprzez oddolny ruch społeczny⁹. Chociaż szczytne plany Orkana w skali państwa nie znalazły uznania, to na poziomie regionalnym przyniosły konkretne rezultaty. Jego koncepcja związku ziem stała się bowiem inspiracją w powołaniu do życia w 1934 r. Związku Ziem Górskich (ZZG). Zrzeszał on różne organizacje regionalne i stowarzyszenia turystyczno-krajoznawcze z całego Podkarpacia.

To właśnie pod patronatem ZZG w latach 1935–1938 odbyły się kolejno w Zakopanem, Sanoku, Wiśle i Nowym Sączu zjazdy przedstawicieli polskich regionów górskich, zwane „Świątami Gór”, a następnie „Tygodniami Gór”¹⁰. Były to z założenia imprezy mające popularyzować dorobek kulturowy grup góralskich z terenów ówczesnej Rzeczypospolitej. „Święto Gór” po raz pierwszy planowano zorganizować w 1934 r. w Zakopanem. Przed jego rozpoczęciem w czasie XVIII Walnego Zjazdu Podhalań w Nowym Targu delegaci uchwalili rezolucję następującej treści: „W tym roku ma się odbyć «Święto Gór» jako widomy znak łączności całej góralszczyzny od Śląska aż do Rumunii i niechże Podhale przyjmie swych pobratymców jak najgoręcej, niech pokaże całemu społeczeństwu, że południowe krańce Rzeczypospolitej stają karnie w jednym szeregu”¹¹. Niestety, ogromna powódź uniemożliwiła realizację projektu. Ale już rok później pod Giewontem spotkały się grupy muzyków, tancerzy i śpiewaków z całego niemalże łuku polskich Karpat. Oto jak „Gazeta Podhalańska” relacjonowała to wydarzenie: „Od wschodu i zachodu zeszyły się gromady i zespoliły w jeden naród góralski, krzepki i twardy. Tu u stóp najwyższych gór w Polsce, zjednoczyły się i przedstawiły swój dorobek, swoją kulturę ludową grupy polskich górali¹². W czasie uroczystej mszy świętej inaugurującej święto, płomienne i podniosłe kazanie wygłosił ks. Jan Humpola. Mówił o głębokim związku gór z ideą Boga, zachęcając przybyszów z nizin do odwiedzania górskich terenów oraz do czerpania mądrości i siły płynącej z obcowania z majestatem gór: „Zmęczeni w tłoku miejskim, przybici materializmem czasów i stosunków, dążcie do gór, jako do świątyni”¹³. Te słowa, tak bliskie romantycznej retoryce, kolejny raz po-

⁸ K. Przerwa-Tetmajer, znany przede wszystkim jako poeta, w swym wystąpieniu dał wyraz wielkiego zaangażowania w kwestie społeczno-gospodarcze. Przedstawiony przez niego projekt zakładał stworzenie wspólnego planu uprzemysłowienia dla regionów górskich. Z kolei Andrzej Galica, rodowity góral z Białego Dunajca, awansowany w 1920 r. do stopnia generała brygady ze starszeństwem od 1919 r., widział w Wielkim Podhalu „straż kresową całej Rzeczypospolitej Polskiej u południowych jej granic”, marząc, by polska góralszczyzna stanowiła siłę przyciągającą dla całej ludności zamieszkującej kresy. Zob. W. Wnuk, A. Kudasik, *Podhalański ruch regionalny*, Kraków 1993, s. 24–25.

⁹ Swe postulaty w tym zakresie sformułował w memoriale w sprawie utworzenia „Ogniska Ziem”, przedłożonym w 1929 r. w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Orkan wierzył, że ruch regionalny przyczyni się do wzmocnienia Polski oraz demokratyzacji stosunków społecznych. W. Wnuk, A. Kudasik, *Podhalański...*, dz. cyt., s. 33, 36, 37.

¹⁰ Tamże, s. 38.

¹¹ E. Matuszewska, *Festiwalowych wspomnień czar*, Zakopane 2008, s. 11.

¹² „Gazeta Podhalańska” 1935, r. XXIII, nr 13, 15, 17.

¹³ Ks. Jan Humpola, *Do Synów Gór*, „Wierchy” 1935, r. XIII, s. 148–150.

twierdziły i utrwały wśród zgromadzonych przekonanie o wyjątkowym, „transcendentalnym” wymiarze gór i szczególnej wspólnotocie, jaką tworzą ich mieszkańcy. Wątek ten odradzał się w kolejnych latach, dając podwaliny – jak można sądzić – także do stworzenia wyspecjalizowanej formuły zakopiańskiego festiwalu, która uwzględnia jedynie folklor regionów górskich. Wracając do „Święta Gór” w 1935 r., warto podkreślić rozmach samego przedsięwzięcia, a także jego rangę, która przekroczyła swym zasięgiem regionalny wymiar, stając się wydarzeniem o znaczeniu ogólnonarodowym¹⁴. Jednym z wymownych znaków prestiżu święta była obecność Prezydenta RP Ignacego Mościckiego oraz generała Andrzeja Galicy¹⁵. Od początku „Święto Gór” miało charakter konkursu. Na czele jury oceniającego prezentacje stanął prof. Walery Goetel, a pierwsze nagrody przypadły Hucułom. Dwa lata później, tj. w 1937 r., imprezę przemianowano na „Tydzień Gór” i urządzono w Wiśle. We wrześniu 1939 roku „Tydzień Gór” miał się odbyć ponownie w Zakopanem – tym razem plany zniweczył wybuch drugiej wojny światowej¹⁶.

Po drugiej wojnie, konkretnie w 1962 r., w zakopiańskim kalendarzu wydarzeń kulturalnych pojawiła się nowa widowiskowo-turystyczna impreza, którą nazwano „Jesień Tatrzańska”. W odróżnieniu od „Święta Gór” miała ona jednak przede wszystkim charakter komercyjny i stawiała sobie za cel – jak podkreślała jej inicjatorka Krystyna Słobodzińska – przedłużenie letniego sezonu turystycznego w Zakopanem¹⁷. Stąd prezentacje zespołów regionalnych stanowiły tylko jeden z wielu punktów zróżnicowanego i bogatego programu „Jesieni”. Ale już w 1964 r. wyodrębniono i wyróżniono w całym programie blok koncertów czterech zespołów regionalnych. Utorowało to drogę do narodzin przeglądu folklorystycznego, który pod nazwą Festiwal Zespołów Regionalnych Ziem Górskich odbył się po raz pierwszy we wrześniu 1965 r.¹⁸. Wzięło w nim udział dziewięć polskich zespołów pieśni i tańca z województwa krakowskiego i rzeszowskiego, prezentując folklor z terenów karpackich¹⁹. Koncerty wzbudziły zachwyt widzów, za-

¹⁴ Do akcji propagatorskiej „Święta Gór” włączyły się: PKP, Orbis, Wagons Lits Cook, Liga Popierania Turystyki. 70% zniżki na bilety do i z Zakopanego, udzielane na podstawie kart uczestnictwa, było dużą zachętą dla mniej zamożnych mieszkańców regionów górskich. E. Matuszewska, *Festiwalowych...*, dz. cyt., s. 12–13.

¹⁵ Jak donosiła „Gazeta Podhalańska”, ludność Podhala witała wszystkie grupy, a wśród uczestników pojawił się gość szczególny, „Najdostojniejszy Protektor Święta Gór, Pan Prezydent RP, prof. Ignacy Mościcki”. Zob. „Gazeta Podhalańska” 1935, r. XXIII, nr 18, s. 2.

¹⁶ S. Trebunia-Staszek, *Z kart historii zakopiańskiego festiwalu*, folder XXXIX MFFZG, Zakopane 2007.

¹⁷ K. Słobodzińska, *Z dziejów Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem*, „Rocznik Podhalański” 1979, t. 2, s. 115–152.

¹⁸ Jak podaje Janina Głanowska, związana z festiwalem od jego początków jako pracownik Wydziału Kultury WRN w Krakowie (ówczesnego współorganizatora „Jesieni”), inicjatorem przeglądu zespołów górskich był dyrektor tegoż Wydziału, Michał Rak. Marząc o odrodzeniu „Święta Gór”, zaproponował, by w ramach „Jesieni” odbył się przegląd, zespołów górskich. Pomysł, choć nie bez oporów, podjęła K. Słobodzińska, organizując w 1965 r. I Festiwal Zespołów Regionalnych Ziem Górskich. Zob. E. Matuszewska, *Festiwalowych...*, dz. cyt., s. 24.

¹⁹ W pierwszych edycjach festiwalu licznie uczestniczyły zespoły podhalańskie z różnych zakątków Podhala, m.in. „Harnasie” z Poronina, „Podhale” z Nowego Targu, „Tatry” z Cichego, „Bukowina Tatrzańska” z Bukowiny Tatrzańskiej, Zespół im. Knapczyka Ducha z Czarnego Dunajca, grupy studenckie działające w Krakowie „Hyryni” i „Regle”, oraz dwa zakopiańskie zespoły: im. Bartusia Obrochty oraz im. Klimka Bachledy. Zob. K. Słobodzińska, *Z dziejów...*, dz. cyt., s. 137–138.

chęcąc organizatorów do umiędzynarodowienia festiwalu. Tak też się stało. W 1968 r. oprócz polskich zespołów zaproszono grupy z zagranicy i odbył się pierwszy międzynarodowy festiwal. Barwne i żywiołowe prezentacje folklorystyczne, jak donosiły media, stały się swoistą „manifestacją kultury ludzi gór”²⁰.

Folklor widowiskowy, stanowiąc niewątpliwie rdzeń i największą atrakcję „Jesieni Tatrzańskiej”, opleciony był szeregiem wydarzeń o charakterze kulturalnym, artystycznym i krajoznawczym. Do najciekawszych należały coroczne wystawy tematyczne, prezentacje plenerowe prac uczniów zakopiańskich szkół plastycznych, spotkania z miejscowymi artystami pod hasłem „Otwarte pracownie artystyczne”. Ważnym wydarzeniem, zwłaszcza w środowisku literackim, stał się konkurs poezji o tematyce górskiej, który zainicjowany został w 1972 r. przez Tadeusza Staicha, poetę, pisarza, znawcę góralszczyzny. To właśnie T. Staich, przekonując, że kulturę góralską można lepiej poznać i odczuć na tle krajobrazu gór, w którym się rodziła, dał impuls do organizacji wycieczek krajoznawczych, które przerodziły się następnie w tzw. „Dni przewodnickie”, będące kolejną atrakcją „Jesieni”. Myśl i dorobek T. Staicha nadal towarzyszą festiwalowi²¹.

W okresie PRL mecenat nad festiwalem, tak finansowy, jak i merytoryczny, sprawowało Ministerstwo Kultury i Sztuki. Jego przedstawiciele przez pewien okres zatwierdzali nawet listę jurorów oraz program artystyczny. Niestety, mimo że festiwal ze swymi założeniami ideowymi, np. „kultura ludowa dobrem narodu”, wpisywał się w ówczesną politykę kulturalną ludowego państwa, nie omijały go liczne trudności. Do stałych problemów należały: deficyt środków finansowych oraz słabo rozwinięta infrastruktura kultury. Zakopane cierpiało i nadal cierpi na brak sali widowiskowej. Dlatego też rolę obiektu estradowego przejął duży namiot (obecnie cyrkowy), który nieprzerwanie od lat 70. XX w. co roku wznoszony jest na Dolnej Równi Krupowej.

Zakopiański festiwal – jak wspomina jego wieloletnia dyrektorka, Danuta Rejdych – z roku na rok nabierał rozmachu i nowych barw. W latach 70. miał już wypracowany i sprawdzony w praktyce model organizacyjny. To doroczne świętowanie w Zakopanem zakłócił jednak stan wojenny. W 1982 r. decyzją władz państwowych i zakopiańskich radnych festiwal został odwołany. Tego roku jesienią zabrakło pod Giewontem roztańczonych i rozśpiewanych zespołów górskich. Ale już w następnym roku festiwal, co prawda w skromniejszej oprawie, powrócił do życia.

Pisząc o zakopiańskiej imprezie, nie sposób nie wspomnieć osób, które ją tworzyły, a była ich spora gromada – począwszy od porządkowych, opiekunów grup, tłumaczy, poprzez konferansjerów, członków zespołów, kierowników poszczególnych działów, aż po jurorów – jednym słowem: sztab ludzi zaangażowanych i oddanych festiwalowi, zapaleńców pracujących nierzadko „dla idei”²². W ciągu 30 lat trwania festiwalu, tj. od jego początków do 1998 roku, funkcję dyrektorów pełniły kolejno trzy kobiety: Kry-

²⁰ Materiały archiwalne. Biuro Promocji Zakopanego. Informacja o historii festiwalu, autor tekstu Zbigniew Ładygin.

²¹ Obecnie organizatorem ogólnopolskiego konkursu o tematyce górskiej im. T. Staicha jest Wydział Kultury i Popularyzacji Zakopanego przy Urzędzie Miasta w Zakopanem. Uroczyste ogłoszenie wyników wraz z rozdaniem odbywa się w Miejskiej Bibliotece Publicznej im. S. Żeromskiego w Zakopanem. Konkurs jest imprezą towarzyszącą MFFZG.

²² Nazwiska związanych z festiwalem osób można odnaleźć na kartach przywołanego już opracowania E. Matuszewskiej, *Festiwalowych...*, dz. cyt., s. 92–93.

styna Słobodzińska, Danuta Rejdych oraz Elżbieta Chodurska²³. To one określiły jego charakter i profil, ukształtowały zręby ideowe, programowe i organizacyjne, strzegąc wypracowanej na przełomie lat 60. i 70. XX w. formuły konkursowej. W 2002 roku dyrektorem Biura Promocji i jednocześnie dyrektorem MFFZG został Grzegorz Buczułski, który, mówiąc kolokwialnie, znał festiwal „od podszewki”²⁴. Za jego kadencji na Dolnej Równi Krupowej wyrosła festiwalowa osada, zwana najpierw miasteczkiem, a później festiwalową wioską. Tworzyły ją: wielki namiot koncertowy oraz rozsiane na ogrodzonej przestrzeni stoiska ze sztuką i rzemiosłem ludowym, szalasy z małą gastronomią, drewniana koliba z zagrodą dla owiec, recepcja, scena plenerowa, średni, tzw. biały namiot (służący w razie deszczu jako awaryjne miejsce dla imprez plenerowych) oraz palące się wieczorami przez cały czas trwania festiwalu ogniska. Pomysł okazał się „strzałem w dziesiątkę”.

W festiwalowej wiosce

Od tego czasu co roku w połowie sierpnia na Równi Krupowej wznoszona jest festiwalowa wioska, która tętni folklorystycznym życiem przez cały tydzień. Od godziny 11.00 odbywają się w niej spotkania widzów z zespołami. To po pierwsze „Dni narodowe”²⁵, prowadzone przez wybrane grupy zagraniczne (w programie m.in. kuchnia regionalna / narodowa – tj. gotowanie potraw i poczęstunek widzów, nauka tańca, prezentacje zespołów, wspólne śpiewanie). W wiosce podziwiać można także rękodzieło artystyczne w ramach kiermaszu sztuki ludowej, zaś po południu w festiwalowym namiocie obejrzeć koncerty zespołów w dwóch blokach: wieczornym konkursowym i nocnym towarzyszącym. Po zakończeniu prezentacji wokół ognisk tworzą się spontaniczne grupy „zapaleńców”, które biesiadują tam do późnych godzin nocnych, a nierzadko witają nawet nowy dzień. W wiosce odbywają się także prezentacje i przesłuchania uczestników organizowanego w ramach MFFZG Konkursu Kapel i Instrumentalistów Ludowych²⁶. Setki, a nawet tysiące widzów przyciąga barwny korowód, który w dniu inauguracji festiwalu przemierza ulicami Zakopanego. Obecnie korowód rusza sprzed kościoła

²³ Zaprezentowany zarys dziejów zakopiańskiego festiwalu zaledwie dotyka tego, co złożyło się na czterdziestoletnią już historię i tradycję festiwalu. Bardziej dociekliwych czytelników odsyłam do interesującego opracowania Ewy Matuszewskiej (współpraca autorska Agata Pacelt) *Festiwalowych wspomnień czar*. Autorki, obok odtworzenia dziejów MFFZG, zamieściły cenne poznawczo wypowiedzi osób pracujących bądź związanych z festiwalem w przeciągu ostatnich 40 lat, dając tym samym wielostronny ogląd festiwalu.

²⁴ G. Buczułski od lat 80. XX w. związany był z festiwalem, pełniąc różne funkcje, od opiekuna i tłumacza grup, poprzez kierownika pleneru, aż po pracownika biura promocji. Można więc powiedzieć, że miał solidne przygotowanie do tego, by pokierować całym przedsięwzięciem.

²⁵ Gospodarzami poszczególnych dni są wybrane przez organizatorów zespoły, które już przed przyjazdem do Zakopanego przygotowują się do tej imprezy. Wiele zespołów przywozi ze sobą do Zakopanego swe regionalne przysmaki i produkty, którymi częstuje uczestniczącą w zabawie publiczność lub które wykorzystuje w przyrządzeniu potraw.

²⁶ Konkurs ma własny regulamin i oceniany jest przez odrębną komisję, którą tworzą polscy i zagraniczni etnomuzykolodzy, muzycy i folklorysty. Konkurs ma charakter otwarty, stąd mogą w nim uczestniczyć wykonawcy także spoza zespołów uczestniczących w MFFZG.

św. Krzyża, gdzie wcześniej wszystkie zespoły uczestniczą w ekumenicznej mszy świętej. Duże zainteresowanie nadal wzbudza konkurs w powożeniu i konkurs śpiewu pytackiego (*pytace* to drużbowie weselni, którzy konno prowadzą orszak weselny, donośnie przy tym śpiewając)²⁷ oraz inscenizacja wesela góralskiego w wykonaniu jednego z zespołów podhalańskich, który w danym roku pełni rolę gospodarza festiwalu. Weselne widowisko, w czasie którego w rolę aktorów wcielają się także widzowie, otwiera krótkie prezentacje wszystkich zespołów uczestniczących w konkursie. Kończą się one integracyjną zabawą przy ogniskach. Ale festiwal to nie tylko spotkania na Równi Krupowej. Dla miłośników folkloru karpackiego w ramach MFFZG organizowany jest od 2005 r. Festiwal Muzyki Łuku Karpat z udziałem ludowych kapel z różnych regionów karpackich²⁸. Zakopiańskie święto folkloru wychodzi też poza granice miasta – dzieje się tak dzięki wyjazdowym koncertom zagranicznych zespołów do innych miejscowości podhalańskich, a także do Krakowa. *In statu nascendi* można zaobserwować, jak festiwal staje się także okazją do naukowej refleksji nad folklorem i jego miejscem we współczesnym świecie. Od 2007 r. organizowane są bowiem międzynarodowe konferencje naukowe²⁹, a od 2008 r. odbywa się młodzieżowy „Dzień Folkowy” z programem podzielonym na część konferencyjną, warsztatową oraz artystyczną³⁰. Kończąc to krótkie kalendarium festiwalowe, warto zaznaczyć, iż przez minione 42 lata w MFFZG wzięło udział około 465 zespołów zagranicznych z 66 krajów, w tym około 90 grup polskich³¹.

Krótko o folklorze i jego karierze

W regulaminie MFFZG określającym warunki konkursu czytamy, że podstawowym kryterium wydzielenia poszczególnych kategorii jest stopień scenicznego opracowania

²⁷ Gwarowa nazwa *pytac* wywodzi się od czasownika *pytać*, czyli zapraszać. Dawniej bowiem *pytace* w imieniu młodej pary zapraszali, czyli *pytali* gości na wesele.

²⁸ Inicjatorem tego muzycznego spotkania był Marek Jenner, który w połowie lat 80. XX w. zorganizował w Krakowie pierwszy festiwal karpacki. Jego pomysł podjęli następnie rodowici górale Jan Karpień Bulecka i Zofia Majerczyk-Owczarek z Zakopanego. W latach 90. XX w. spotkania muzyków karpackich odbywały się pod hasłem „Wierchowe nuty”, a ich głównym organizatorem był Oddział Tatrzański – Ognisko Zakopane, Związku Podhalań. Materiały własne.

²⁹ Pierwszym krokiem w tym kierunku była konferencja pt. „Folklor sceniczny. Źródła i ich opracowanie”, zorganizowana przez Europejską Fundację Kultury i Turystyki na czele z jej prezesem, mgr Joanną Buczulską. Materiały z konferencji opublikowane zostały w tomie pt. *Folklor sceniczny. Źródła i ich opracowanie*, b.d.w. oraz brak nr ISBN.

³⁰ I tak np. w 2008 r. „Dzień folkowy” rozpoczął się sesją naukową, w trakcie której zaprezentowano wystąpienia na temat relacji między muzyką tradycyjną a folkową. W części warsztatowej omówione zostały na wybranych przykładach problemy związane z kierunkami i sposobami przetwarzania muzyki tradycyjnej. Podsumowaniem dnia był koncert „Na folkową nutę”, w czasie którego wystąpiły dwa zespoły z Podhala „Rzoz” i „Trebunie Tutki” oraz zaprezentowali się „Skaldowie”.

³¹ Materiały archiwalne. Biuro Promocji Zakopanego. Na podstawie dostępnych danych wynika, że w festiwalu przez 40 lat jego trwania wzięło udział ogółem 466 zespołów, w tym 84 polskie grupy. Biorąc jednak pod uwagę różny stopień rzetelności sprawozdań z poszczególnych edycji festiwalu, a także fakt, iż dokumentacja z minionych jest niepełna, bezpieczniej posługiwać się terminem w przybliżeniu niż precyzyjną liczbą.

tradycyjnego folkloru góralskiego, reprezentowanego przez dany zespół. Folklor, stanowiący kluczowe pojęcie w festiwalowym dyskursie, jest jednym z najbardziej pojemnych semantycznie i jednocześnie najmniej szczęśliwym terminem, jakie pojawiły się w humanistyce. Wielorakie użycia i nadużycia tego terminu sprawiły, że stopień jego funkcjonalności i operatywności jest odwrotnie proporcjonalny do kariery, jaką zrobił w ostatnich 100 latach. Stąd przed rozpoczęciem rozważań konieczne będzie krótkie wstępne objaśnienie. Sam termin folklor wprowadzony został do naukowego dyskursu w 1846 r. przez angielskiego pisarza Williama Thoms'a, który zaproponował ten anglosaski termin w miejsce stosowanych wcześniej sformułowań: starożytności ludowe czy też literatura ludowa³². Zgodnie z etymologią folklor (*folk* – lud i *lore* – wiedza) oznaczał „wiedzę ludu”, czyli „pradawne zwyczaje, obyczaje, obrzędy, zabobony, ballady, przysłowia” ukształtowane w obrębie tradycyjnych społeczności chłopskich. Tak ujęty folklor szybko upowszechnił się w wielu krajach europejskich, zajmując także ważne miejsce nie tylko w badaniach ludoznawczych, ale także w publicznej debacie i społecznej praktyce. Na jego popularność wpłynęły niewątpliwie rozwijające się już od przełomu XVIII i XX wieku prądy umysłowe oświecenia i romantyzmu, przede wszystkim zaś romantyczna koncepcja ludowości, ujmująca artystyczną twórczość ludu (czyli folklor) jako skarbnicę rdzennych pierwiastków etnicznych. Nacechowany ideowo folklor stał się nie tylko źródłem inspiracji w twórczości romantycznych poetów, ale także ważnym narzędziem w tworzeniu ideologicznych zrębów tożsamości nowożytnych narodów³³. Podobne zjawiska miały miejsce w kulturze polskiej. Folklor jako nośne hasło użył idealizm ideowy zręby rozmaitych stowarzyszeń i ruchów społecznych. W okresie zaborów był orężem walki o zachowanie narodowej tożsamości, w czasach II Rzeczypospolitej zapładniał polityczne programy ugrupowań chłopskich, a w latach PRL stanowił sprawne narzędzie w lansowaniu polityki kulturalnej ludowego państwa, której kwintesencję stanowiło hasło „kultura ludowa dobrem narodu”³⁴. W ten sposób elementy folkloru ludowego, wyrwane z naturalnego środowiska, przenikały do szerszego obiegu, kultury ogólnonarodowej i popularnej, nabierając w nowym kontekście odmiennych znaczeń i odniesień. To zjawisko wprowadzania, aranżowania i adaptowania treści ludowych do nowych warunków określane zostało przez humanistów „folkloryzmem”³⁵. Przybrało ono na sile w latach po drugiej wojnie światowej, kiedy w wyniku przeobrażeń społeczno-

³² J. Burszta, hasło: *Folklor*, w: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987, s. 124.

³³ G. Cocchiara, *Folklor jako narzędzie polityki i wyraz godności narodowej w okresie romantyzmu*, (w:) tenże, *Dzieje folklorystyki w Europie*, Warszawa 1971, s. 205–300.

³⁴ Znajdując szerokie zastosowanie w społecznej praktyce, folklor był jednocześnie wdzięcznym przedmiotem badań powstających na przełomie XIX i XX w. nowych dyscyplin naukowych, w tym powołanej do życia folklorystyki, która dokonała weryfikacji jego pola znaczeniowego. Zgodnie z nowym rozumieniem folklor uznany został za zjawisko interspołeczne, właściwe nie tylko społecznościom wiejskim, ale odzwierciedlające spontaniczną twórczość całego społeczeństwa i tworzone w jego poszczególnych subkulturach i segmentach. J. Burszta, hasło: *Folklor...*, dz. cyt., s. 127.

³⁵ Pojęcie folkloryzmu powstało na gruncie niemieckojęzycznym w latach 60. XX w. Użył go po raz pierwszy H. Moser w artykule *Vom Folklorismus in unserer Zeit* opublikowanym w 1962 r. Do polskiego dyskursu termin folkloryzm wprowadził J. Burszta. Na początku spotkało się ono ze sprzeciwem ze strony bardziej zachowawczych etnografów. W. Burszta, *Kultura...*, dz. cyt., s. 198. Zob. też W. Burszta, *Moda czy renesans*, „Scena” 1970, nr 1, s. 6–8.

-cywilizacyjnych tradycyjny model życia odchodził w przeszłość, a wraz z nim zniknęła autentyczna kultura ludowa i wpisany w nią autentyczny folklor. U podstaw wyodrębnienia folklorystyki jako zjawiska odmiennego od folkloru było stwierdzenie, że folklor jako naturalna część kultury określonej społeczności jest ściśle spleciony z jej egzystencją i w jej obrębie funkcjonuje w spontaniczny, naturalny sposób. Natomiast folklorystyka polega na stosowaniu wybranych elementów folkloru w nowych, szczególnych, okazjonalnych sytuacjach bieżącego życia i kultury. Jest przeniesieniem folkloru zazwyczaj w sztuczne dla niego środowisko, jakim jest np. scena³⁶. Folklorystyka, chociaż jako termin nie zyskała akceptacji wśród bardziej konserwatywnych etnografów, okazała się jednym ze sposobów zachowania wybranych treści tradycyjnego folkloru w nowej rzeczywistości. Szczególną rolę w tym zakresie odegrał rozwijający się w latach po drugiej wojnie amatorski ruch folklorystyczny i związane z nim zespoły ludowe. Poprzez swą artystyczną twórczość, poprzez prezentacje widowisk scenicznych opartych na tradycyjnym folklorze, grupy te propagowały dorobek kulturowy społeczności wiejskich. W ten sposób scena stała się nowym obszarem (nie jedynym) funkcjonowania fragmentów tradycyjnego folkloru, określając reguły jego przedstawiania, co z kolei implikowało konieczność uatrakcyjnienia i wyeksponowania jego artystycznych walorów, a tym samym przetworzenia³⁷. Jednocześnie wokół widowiskowego folkloru zaczęło powstawać specyficzne środowisko folklorystyczne, złożone, mówiąc w dużym uproszczeniu, z trzech grup o zróżnicowanych oczekiwaniach i kompetencjach: wykonawców-odtwórców folklorystycznych prezentacji, odbiorców-widzów, oraz czuwających nad właściwą prezentacją specjalistów-jurorów. To właśnie te grupy stymulowały rozwój folkloru scenicznego, którego obraz był w jakimś sensie odbiciem prezentowanych przez nie oczekiwań. W zależności od tego, kto miał decydujący głos: etnografowie-propagatorzy czy też niewtajemniczeni odbiorcy, ów obraz przybierał różne odcienie, począwszy od widowisk bazujących na tradycyjnych wzorach, aż po estradowe stylizacje, niemające – jak twierdzili i twierdzą specjaliści – nic wspólnego z folklorem³⁸.

„Folklor, ale jaki?” – czyli o negocjacjach między etnografami a góralami

W odniesieniu do Podhala, a także do innych polskich regionów górskich, ważne miejsce w owym folklorystycznym kręgu przypadło badaczom kultury ludowej z ośrodka krakowskiego, którzy stanowili także trzon jury MFFZG, modelując jego ideowy

³⁶ W. Burszta, *Kultura...*, dz. cyt., s. 198.

³⁷ Zdaniem wielu badaczy, zabieg przeniesienia tradycyjnego folkloru na scenę wyklucza możliwość zachowania jakichkolwiek znamion autentyczności. Problem ten omówił m.in. W. Burszta, twierdząc, że przestrzeń sceny uniemożliwia oddanie naturalnego kontekstu, z którego wywodzą się prezentowane w czasie widowiska fragmenty folkloru. Chodzi tu o społeczno-kulturowe uwarunkowania, nade wszystko zaś o kontekst symboliczno-światopoglądowy. Zob. W. Burszta, *Kultura...*, dz. cyt., s. 203. Dla jasności, przypominam, że staram się przybliżyć stanowisko tych badaczy, którzy uważają, że w czasie widowiska można wiernie odtworzyć folklor oraz sceny z życia obyczajowego i obrzędowego tradycyjnych społeczności wiejskich.

³⁸ Te skrajnie przetworzone formy estradowe można by uznać – używając terminologii W. Burszty – za postfolklorystyczne przykłady funkcjonowania znaków ludowości we współczesnej kulturze, które – przypomnijmy – w stosunku do folklorystyki przybierają jeszcze bardziej sztuczną i kuriozalną postać.

profil. W okresie po drugiej wojnie światowej przyjęli rolę „strażników” i propagatorów tzw. „autentycznej kultury ludowej”. Poprzez zaangażowaną postawę, udział w przeglądach i konkursach folklorystycznych – a także warsztatowych szkoleniach czuwali – jak sami podkreślali – nad właściwą i niezafałszowaną formą prezentacji tradycji na scenie, mając nadzieję, że taki profil pracy przyczyni się do podtrzymania, a nawet reaktywacji zapomnianych zwyczajów i obrzędów w społecznej praktyce. W tak zakreślonej ideowej przestrzeni kształtował się – oczywiście w dużym przybliżeniu – obraz podhalańskiego folkloru widowiskowego, będący wynikiem negocjacji i skrzyżowania wizji oraz potrzeb kilku różnych grup: a) etnografów i specjalistów w zakresie folkloru ludowego, b) miejscowych działaczy, instruktorów i członków zespołów oraz c) odbiorców, czyli widzów, którą tworzyła miejscowa ludność i turyści. Co istotne, krakowscy znawcy kultury ludowej oceniający prezentacje dysponowali dobrze zdefiniowanym pojęciem tradycyjnego folkloru, który – przypomnijmy – uwzględniał szeroki zakres zjawisk z dziedziny kultury duchowej, społecznej, a nawet materialnej, właściwych tzw. tradycyjnej społeczności wiejskiej³⁹. W swej merytorycznej warstwie oparty był na literaturze przedmiotu oraz własnych badaniach terenowych prowadzonych przez wspomnianych badaczy w wybranych regionach górskich w latach 50. i 60. XX w.⁴⁰. Wiedza historyczno-etnograficzna wsparta empirią pozwalała badaczom-jurorom stwierdzić, czy prezentowane przez podhalańskie zespoły programy, zwłaszcza te odtwarzające wybrane obrzędy i zwyczaje, oddają prawdę o tradycyjnej kulturze. Oczywiście, zdanie jurorów nie zawsze znajdowało akceptację. Najwięcej kontrowersji budziło pytanie: „co jest autentyczne, a co nie?”. Tu opinie i głosy badaczy, a wykonawców z Podhala znacznie się różniły. Ujmując rzecz zwięźle, można powiedzieć, że przedstawiciele miejscowej ludności mieli nieco odmienną, bardziej elastyczną wizję własnej tradycji, która uwzględniała aktualną praktykę modyfikującą formy folkloru z pierwszej połowy XX wieku. Natomiast dla jurorów autentyczne pozostawały treści ukształtowane w obrębie tradycyjnej podhalańskiej społeczności, trwającej umownie do lat 60. XX w. To one stanowiły kanon tradycyjnej kultury. Wszelkie modyfikacje, wprowadzane przez górali w okresie późniejszym, czy to np. w zakresie stroju, czy też folkloru muzycznego, nie znajdowały akceptacji wśród jurorów⁴¹. Po prostu były niezgodne z tradycją. Osiągnięcie poro-

³⁹ Tak też określony został folklor w festiwalowym regulaminie: „MFFZG w Zakopanem jest prezentacją dorobku amatorskich zespołów folklorystycznych w dziedzinie muzyki, pieśni, tańca, obrzędu i zwyczaju, uwzględniający bogactwo tradycyjnej kultury ludowej różnych regionów górskich”. Ta koncepcja folkloru zgodna była z etnograficzną orientacją ujmowania tradycyjnego folkloru, prezentowaną m.in. przez Józefa Bursztę. Zob. J. Burszta, hasło: *Folklor...*, dz. cyt., s. 125.

⁴⁰ Mam tu na myśli przede wszystkim działalność naukową prof. dr. hab. Romana Reinfussa, dr Krystyny Kwaśniewicz (etnografowie) oraz mgr Aleksandry Szurmiak-Boguckiej – etnomuzykologa. Oprócz wspomnianych osób ważną rolę w pracach jury MFFZG odegrały: Janina Kalicińska – choreograf, oraz Janina Głanowska – sekretarz jury.

⁴¹ Podhalanie nadal przy okazji ważnych świąt kościelnych, uroczystości rodzinnych i regionalnych zakładają swój strój zwany *ubranie góralskim*. Jako wpisany w życie element kultury strój podlega zmianom. Dotyczy to zwłaszcza *ubrania* kobiecego, w którym w ostatnich kilkunastu latach pojawiło się wiele nowych rozwiązań tak w zakresie form dekoracyjnych, jak i fasonów. Te nowości spotykają się z dezaprobatą ze strony specjalistów. Podobne niejasności wiążą się z praktyką muzykowania. O ile dla etnomuzykologów tradycja dopuszcza jeden prym, o tyle wielu podhalańskich muzykantów twierdzi, że już ich dziadowie grywali na dwa prymy.

zumienia z podhalańskimi instruktorami, zwłaszcza z tymi najmniej „pokornymi”, nie było łatwe. Wielu z nich wyznawało bowiem zasadę, że „sami wiedzą najlepiej, jak ich tradycja wygląda”, i dlatego unikali konfrontacji z jurorami, obierając własną ścieżkę interpretacji folkloru, bazującą na wyniesionym z życia doświadczeniu. Wśród tej niepokornej gromady były zarówno grupy tworzące „ambitne” widowiska obrzędowe, jak również zespoły preferujące „udziwnione” układy choreograficzne⁴². Dla ścisłości należy odnotować, że środowisko podhalańskich folklorystów nie było jednolite. Obok „buntowników” działało wielu instruktorów, animatorów i regionalistów, którzy uznawali autorytet etnografów. Ostatecznie, niezależnie od różnic w poglądach na tradycję, wszyscy, którzy marzyli o udziale w festiwalu, musieli dostosować się do jurorskiej wykładni folkloru, co nie usuwało nieporozumień. I tak jest nadal. Bo chociaż regulamin określa, czym jest tradycyjny folklor, to problem pojawia się wtedy, gdy to regulaminowe ujęcie folkloru usiłuje się przełożyć na konkretne realizacje sceniczne i zróżnicowaną rzeczywistość kulturową. O tych zawiłościach i problemach wiedzą dobrze organizatorzy, wykonawcy, a także zapewne sami jurorzy⁴³, co nie przeszkadza im w kontynuowaniu konkursowej formuły. Wszyscy bowiem są świadomi, że jest to „ich przestrzeń funkcjonowania”, w której mogą realizować swoje artystyczne aspiracje, pomysły, marzenia, a także pełnić misję ochrony tradycyjnego folkloru. Decydują się więc na udział w tej folklorystycznej grze mimo występujących niesnasek. Zresztą trudno spodziewać się, by udało się wypracować kiedykolwiek satysfakcjonujące wszystkich rozwiązanie. Zawsze będą szczęśliwi wygrani i rozczarowani przegrani. I niewiele dadzą zmiany w składzie jurorskim, wprowadzanie podhalańskich przedstawicieli czy też modyfikacje regulaminu⁴⁴. Kontrowersje są po prostu wpisane w konkursową formułę, zwłaszcza gdy przedmiotem oceny jest tak subtelna (trudno porównywalna) materia jak folklor różnych grup regionalnych i etnicznych⁴⁵.

„Chronić folklor od szkodliwych wypaczeń...”. Regulamin MFFZG

O wyjątkowości, i zarazem randze, festiwalu, jak wskazywali organizatorzy, decydowały i decydują nadal głównie trzy zasady:

- wyspecjalizowany profil festiwalu, zakładający prezentacje wyłącznie folkloru górskiego
- konkursowa formuła, poddająca prezentacje zespołów ocenie międzynarodowego jury

⁴² Zespołem reprezentującym wysoki poziom artystyczny, który miał problemy z zakwalifikowaniem się do MFFZG, był zespół z Białego Dunajca, prowadzony przez Janinę i Franciszka Sichelskich. Materiały własne.

⁴³ Pomijam tu problem odmiennych ujęć folkloru w obrębie dyskursu naukowego, na które nakładają się kolejne warstwy interpretacji folklorystów-praktyków.

⁴⁴ Od kilkunastu lat w komisji zasiadają także przedstawiciele górali podhalańskich, co nie rozwiązuje problemu.

⁴⁵ Innym ciekawym elementem współczesnego folkloru podhalańskiego, chociaż trudnym do podjęcia ze względu na aspekt etyczny, jest niezbadany jeszcze do tej pory folklor słowny poświęcony jurorom. Chodzi tu o przyspiewki i dowcipy tworzone spontanicznie przez zdesperowanych werdyktami jurorskimi członków zespołów.

– regulamin festiwalowego konkursu z podziałem na kategorie, uwzględniający zróżnicowany profil zespołów i kierunek artystycznego opracowania.

Od początku Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich przyjął formułę konkursu. Jak już zaznaczono, najpierw zespoły rywalizowały w jednej kategorii. Jednak tuż po pierwszym festiwalu jurorzy, widząc ogromne różnice w charakterze prezentacji i poziomie artystycznym zespołów, zgłosili potrzebę przeformułowania regulaminu. W 1969 r. zespoły uczestniczące w festiwalu oceniano według nowego regulaminu w dwóch różnych kategoriach. Dwa lata później, tj. w 1971 roku obowiązywały trzy kategorie (przytaczam ówczesne definicje): kat. I zespołów autentycznych – prezentujących folklor swojej wsi i najbliższej okolicy w formie autentycznej, kat. II zespołów autentycznych artystycznie opracowanych – prezentujących folklor górski swojego regionu, gdzie dopuszcza się opracowanie przez specjalistów, oraz kat. III zespołów stylizowanych – których program zaczerpnięty jest z regionu górskiego, gdzie znajduje się siedziba zespołu – lecz opracowany w sposób swobodny przez specjalistów⁴⁶.

W tej postaci, z niewielkimi poprawkami, regulamin konkursowy obowiązywał do 1974 r. W 1975 r. wprowadzono IV kategorię zespołów prezentujących folklor rekonstruowany. Obejmowała ona zespoły z regionów górskich, gdzie żywy folklor już całkowicie zaginął, i gdzie programy mogły być budowane tylko na podstawie literatury i zapisów archiwalnych. Do tej kategorii nie należały zespoły autentyczne, które swój program mogły oprzeć na zachowanej w ich regionie tradycji ustnej, tj. na pamięci żyjących informatorów. Dobrym komentarzem uzasadniającym wyodrębnienie czterech kategorii niech będą słowa D. Rejdych, pełniącej w latach 1976–1989 funkcję dyrektora festiwalu: „Dzięki konsekwentnemu wprowadzaniu ideologii festiwalu, nastąpiło podniesienie rangi zespołów wiejskich w krajach, które tego u siebie nie doceniały, poprzez propagowanie folkloru w formie jak najbardziej autentycznej, połączonej z obrzędem czy zwyczajem, a nie montowanych sztucznie składanek taneczno-muzycznych”⁴⁷. Słowa te jednocześnie oddają ideologiczną wykładnię festiwalu oraz propagowaną przez specjalistów zasiadających w jury wizję „niezafałszowanego folkloru”. Konkursowe zmagania, przede wszystkim zaś budzące wiele emocji werdykty jurorów, były kołem zamachowym na odnawiającą się co roku dyskusję wokół pytania: „Festiwal z konkursem czy bez?”. Uczestniczyli w niej żywo folklorysty i etnografowie, przedstawiciele mediów, a także sami wykonawcy. Osoby z zewnątrz, dla których kategorie pozostawały mglistą konstrukcją, podawali nieustannie w wątpliwość konkursowy charakter festiwalu, twierdząc, że ocena i porównywanie z sobą folkloru z różnych stron świata są z założenia czymś błędnym i niemożliwym, sama zaś rywalizacja psuje pogodną atmosferę „święta folkloru”⁴⁸. By oddać klimat owych dyskusji, warto przywołać

⁴⁶ D. Rejdych, *XX lat Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem*, Kraków b.d.w.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Za zniesieniem rywalizacji konkursowej opowiadała się polska sekcja CIOFF, na co nie godził się organizatorzy MFFZG. Był to powód rozluźnienia, a następnie zerwania wzajemnych kontaktów w latach 90. XX w. Ówczesna dyrektorka festiwalu, E. Chodurska, wyjaśniła tę sytuację następująco: „Merytoryczne, konkursowe wymagania wobec zespołów, współzawodnictwo, określony regulamin – nie były to czynniki sprzyjające komercjalizacji Festiwalu. A takie najczęściej były duże, folklorystyczne festiwale organizowane pod egidą CIOFF-u”. E. Matuszewska, *Festiwalowych...*, dz. cyt., s. 68.

słowa współtwórcy, a właściwe głównego autora regulaminu konkursowego festiwalu prof. R. Reinfussa, który przez ponad 20 lat (1968–1991) pełnił funkcję przewodniczącego jury. W tekście zamieszczonym w festiwalowym folderze, broniąc formuły konkursowej, argumentował, że za pomocą nagród można uświadomić zespołom, co w ich programach jest dobre i wartościowe, a czego należy w przyszłości unikać. Przez to – jak pisał – „chroni się folklor od szkodliwych wypaczeń i zafalszowań, a publiczność od wprowadzania w błąd za pomocą taniego efekciarstwa, nie mającego nic wspólnego z tradycyjną kulturą ludową”. Ponadto przypominał on dyskutantom, że współzawodnictwo jest najskuteczniejszym środkiem uzyskania lepszych wyników, a przecież takie cele „ochroniarskie” stawia sobie festiwal zakopiański. Wreszcie, odpowiadając na pytanie, w jaki sposób jury jest w stanie ocenić tak nieporównywalne zjawiska jak folklor z różnych stron świata, tłumaczył: „Przecież jury nie ocenia folkloru – tylko jego sposób prezentacji”⁴⁹. Jak wynika z wypowiedzi R. Reinfussa, zakopiański festiwal miał pełnić określoną misję społeczną, i dlatego nie mógł ograniczać się jedynie do radosnego „komercyjnego folkloryzmu”. To wyróżniało go na tle innych komercyjnych imprez folklorystycznych⁵⁰. Dla potwierdzenia słuszności ideowej ścieżki festiwalu powoływano się na inne autorytety naukowe. Jednym z nich był prof. Józef Burszta i jego wypowiedź: „Jest to jedna z największych i chyba najlepszych imprez folklorystycznych na świecie. Jej największą zasługą jest preferowanie autentycznego folkloru, względnie ściśle z nim związki. [...] Jedno nie ulega wątpliwości: zakopiańską imprezę należy utrzymać, gdyż tego rodzaju festiwale umożliwiają wielu zespołom egzystencję”⁵¹.

Regulamin opracowany przez krakowskich etnografów obowiązywał do 2000 roku. W kolejnej edycji festiwalu organizatorzy przedstawili jego zmodyfikowaną wersję. Na czym polegały zmiany? Przede wszystkim zrezygnowano z czwartej kategorii zespołów rekonstruowanych, a właściwie scalono ją z I kategorią, tzw. zespołów autentycznych. Z połączenia tych dwóch powstała jedna kategoria zespołów tradycyjnych, oznaczona w regulaminie cyfrą I. Postawą wprowadzonych zmian była obserwacja rzeczywistości społecznej końca XX w. oraz programów prezentowanych w czasie festiwalu w tym okresie. Wnioski płynące z tej obserwacji były następujące:

„W zdecydowanej większości regionów europejskich tradycyjna kultura ludowa jako organiczna całość należy do przeszłości. Nie praktykuje się już dawnych zwyczajów i obrzędów, gdyż zaniknął warunkujący ich trwanie ludowy światopogląd i związany z nim system wierzeń i praktyk magicznych. We współczesnej rzeczywistości (przełom XX i XXI w.) coraz trudniej znaleźć osoby pamiętające z autopsji dawne zwyczaje, zatem do rzadkości należą programy oparte na przekazie ustnym. Dlatego też większość zespołów deklarujących się jako autentyczne w opracowaniu swych programów sięga, podobnie jak zespoły w kategorii IV do materiałów historycznych, a więc XIX-wiecznych źródeł lub literatury przedmiotu. A skoro tak, to bezzasadne wydaje się utrzymywanie sztucznego podziału”.

Ta zmodyfikowana wersja regulaminu w zasadniczym zrębie została zaakceptowana przez członków międzynarodowego jury. Obecnie obowiązuje regulamin wyodrębniający

⁴⁹ R. Reinfuss, *Z konkursem czy bez?*, (w:) *XXVII Jesień Tatrzańska, XX Festiwal*, Zakopane 1988.

⁵⁰ W podobnym tonie wypowiadała się także wieloletnia dyrektor MFFZG Elżbieta Chodurska.

⁵¹ S. Słobodzińska, *Z dziejów...*, dz. cyt., s. 123.

trzy kategorie: zespołów tradycyjnych (I), prezentujących folklor w formie artystycznie opracowanej (II) oraz stylizowanej (III)⁵².

Zakopiański festiwal jako współczesny rytuał tożsamości kulturowej

Wspomniane zawilości i konkursowe perypetie, zarówno w przekonaniu organizatorów, jak i obserwatorów z zewnątrz, nie umniejszają znaczenia festiwalu. Ich zdaniem to jedno z najważniejszych wydarzeń nie tylko w skali Zakopanego, ale i całego regionu. Wagę i rolę festiwalu w miejscowym środowisku dostrzegają także badacze współczesnej kultury, jak np. amerykański etnomuzykolog Timothy Cooley. W swej rozprawie doktorskiej poświęconej kulturze muzycznej Podhala, przygotowanej na podstawie kilkuletnich badań terenowych, przedstawił zakopiański Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziemi Górskich jako współczesny rytuał regionalnej tożsamości górali podhalańskich⁵³. Jego zdaniem festiwal stwarza okazję do zademonstrowania przez górali swej kulturowej odrębności oraz rodzimego dziedzictwa wobec przybywających na Podhale turystów. Tym samym jest swoistą formą autoprezentacji grupowej. T. Cooley, chcąc podkreślić rangę festiwalu dla stabilności grupowej, osadził swe rozważania w szerszym kontekście społeczno-gospodarczym, porównując festiwal do rytuałów gospodarsko-pasterskich stosowanych przez górali w tradycyjnej społeczności. Tak jak w przeszłości rytuały pasterskie miały zapewnić urodzaj i pomyślność w czasie sezonowego wypasu owiec w górach, tak teraz górale, poprzez zrytualizowaną formę autoprezentacji na festiwalowej scenie, starają się pozytywnie wpłynąć na rozwój i właściwe funkcjonowanie przemysłu turystycznego, który obecnie stanowi podstawową gałąź gospodarki podhalańskiej. A wszystko poprzez odpowiednio wyreżyserowane góralskie widowiska, które odbywają się w najważniejszych momentach trwania festiwalu, tj. w czasie koncertu inauguracyjnego i finałowego oraz korowodu. To w trakcie tych kluczowych punktów programu górale przywołują najbardziej nośne i rozpoznawalne symbole podhalańskiej tradycji, które określić można – używając terminologii J. Smolicza – „wartościami rdzennymi” grupy⁵⁴. Należą do nich m.in. góralski śpiew, taniec, muzyka, strój, gwara, którą posługują się festiwalowi konferansjerzy, a także wybrane elementy obrzędowości rodzinnej (np. inscenizacja wesela góralskiego). Owe symbole z jednej strony budują atrakcyjny wizerunek grupy, a z drugiej umacniają wspólnotową więź jej członków. Co istotne, wszystko dokonuje się w specyficznej atmosferze święta, w określonej przestrzeni, dla której centrum jest scena i rozgrywające się na niej góralskie, tj. podhalańskie przedstawienie. A jak wskazuje Victor Turner⁵⁵, właśnie przedstawienie – *performance* – jest podsumowaniem, spełnieniem tego, co najistotniejsze dla grupy. Zatem

⁵² Oczywiście zarówno dla niewtajemniczonych widzów, jak również samych antropologów takie ujęcie może wydawać się swoistym kuriozum. Jednak dla tych, którzy w tej festiwalowej grze uczestniczą, ma to sens.

⁵³ T.J. Cooley, *Making Music in the Polish Tatras. Tourism, Ethnographers, and Mountain Musicians*, Indiana University Press 2005, s. 123–161.

⁵⁴ J. Smolicz, *Wartości rdzenne*, „Kultura i społeczeństwo” 1987, t XXXI, nr 1, s. 59–74.

⁵⁵ V. Turner, *Od rytuału do teatru*, Warszawa 2005.

festiwal, będąc świętem folkloru wpisuje się także w szeroko pojmowaną kulturę mieszkańców Podhala w tym sensie, że jest istotnym składnikiem współczesnej strategii rozwojowej regionu, tak ściśle związanej z branżą turystyczną.

Podhalanie o festiwalu i jego roli w kulturze regionu

Antropologiczny ogląd festiwalu dokonany przez T. Cooley'a w jakimś sensie koresponduje z wypowiedziami podhalańskich działaczy regionalnych. Dla wielu z nich festiwal to swego rodzaju doroczne święto góralszczyzny, w czasie którego Podhalanie – ci praktykujący – mogą prezentować swą kulturę, przywoływać i wskazywać jej najbardziej wartościowe elementy⁵⁶. Trafnie ujęła to w góralskich słowach Stanisława Szostak z Poronina, prowadząca od wielu lat koncerty festiwalowe: *My górole możemy tu pokazać się światu z tej dobrej strony, pokazać swoim kulturę godnie i ciekawie*⁵⁷. W podobnym tonie wypowiadają się także inni Podhalanie związani z ruchem folklorystycznym. Wielu kierowników, instruktorów i działaczy regionalnych, mówiąc o festiwalu, podkreśla jego poznawcze i wychowawcze walory oraz ogromne znaczenie w przekazywaniu rodzimej tradycji młodym pokoleniom. Ich zdaniem ideowe założenia festiwalu pozytywnie wpłynęły na rozwój nie tylko podhalańskiego ruchu folklorystycznego, a także całej kultury regionalnej. Twierdzi tak m.in. Józef Staszela, regionalista, nauczyciel, prezes Związku Podhalan, podkreślając, że dzięki konkursowej formule festiwalu oraz uświadamiającej pracy krakowskich specjalistów⁵⁸ „podhalański folklor sceniczny został uratowany przed udziwnionymi estradowymi składankami. Gdyby nie Pani Bogucka, profesor Reinfuss i inni jurorzy, dziś na Podhalu mielibyśmy programy pokroju tych prezentowanych przez «Mazowsze», które nic wspólnego z prawdziwym folklorem nie mają»⁵⁹. O roli festiwalu w kształtowaniu świadomości i samowiedzy wśród mieszkańców Podhala przekonana jest także wieloletnia dyrektor festiwalu E. Chodurska: „Z całą pewnością manifestacja zwyczajów ojców nie tylko czyni z nich uznane «dobro publiczne», ale także uczy szanować własne korzenie, odrębną tożsamość, co daje się zauważyć choćby w zanikaniu swoistej «wstydlivości», która wcześniej towarzyszyła przyznawaniu się do pochodzenia»⁶⁰. Znamienne brzmią w tym kontekście słowa D. Rejdych, wypowiedziane 20 lat temu na temat festiwalu: „Wywarł on ogromny wpływ na pracę i rozwój zespołów [...] całego Podhala, na powstanie nowych zespołów, na wyszukiwanie przez zespoły nieraz zapomnianych obrzędów, wprowadzanie, nie tylko na scenę, ale i do życia, starych zwyczajów»⁶¹. I chociaż trudno obronić pogląd, by sceniczne prezen-

⁵⁶ T.J. Cooley, *Making Music...*, dz. cyt., s. 133.

⁵⁷ Słowa wypowiedziane w czasie prowadzenia koncertu finałowego MFFZG w 2003 r.

⁵⁸ Obok MFFZG etnografowie uczestniczyli w wielu innych regionalnych przeglądach odbywających się na Podhalu, które stwarzały okazję do konsultacji z członkami zespołów podhalańskich. Wymienić tu można: „Sabałowe Bajania” i „Karnawał Góralski” w Bukowinie Tatrzańskiej, „Poroniańskie Łańco” w Poroninie, „Konkurs Muzyk Podhalańskich” w Nowym Targu, „Myzykowanie na Duchową Nutę” w Czarnym Dunajcu czy też „Przednówek” w Kościelisku.

⁵⁹ Materiały własne.

⁶⁰ E. Chodurska, *Słowo wstępne*, (w:) *Festiwal'96*, folder festiwalowy, Zakopane 1996, s. 6.

⁶¹ D. Rejdych, *XX lat...*, dz. cyt.

tacje mogły spowodować powrót dawnych zwyczajów do współczesnego życia, to wielu działaczy regionalnych tak właśnie myśli. W tym sensie można powiedzieć, że propagatorska działalność krakowskich jurorów wpłynęła zarówno na sposób postrzegania tradycji przez samych Podhalań, jak i na ideowy profil pracy miejscowych zespołów. Dziś podhalańscy instruktorzy często tworzą programy z „treścią”, inspirowane sferą obrzędowo-obyczajową. Zgodnie też przyznają, że zespoły są głównym nośnikiem tradycyjnej kultury, podobnie jak przeglądy, które upowszechniają wiedzę na temat przeszłości i są okazją do zdobywania nowych doświadczeń. Szczególna rola przypada w tym kontekście festiwalowi w Zakopanem. Jego konkursowa formuła, jak podkreślają zwiazani z ruchem folklorystycznym Podhalanie, mobilizuje zespoły do tworzenia ambitnych programów opartych na dawnych obrzędach i zwyczajach. Udział w festiwalu traktowany jest nadal nie tylko jako nobilitacja, ale i jako uwieńczenie pracy. Sama zaś ciupaga, zwłaszcza ta „Złota”, urosła do rangi wyznacznika poziomu artystycznego. Do dziś jest marzeniem niejednego zespołu. I chociaż członkowie podhalańskich zespołów bezparadonowo krytykują czasami werdykty jurorów, a także samych jurorów, to w zdecydowanej większości opowiadają się za utrzymaniem konkursu⁶².

Do głosów podkreślających rangę MFFZG dołączają także władze miasta: „W wielu górskich zakątkach Europy Zakopane postrzegane jest przede wszystkim jako miejsce spotkań górali – pielęgnujących tradycje swego regionu, poprzez sztukę wyrażających swą odrębność, a zarazem podkreślających poczucie wspólnoty”⁶³. Te wszystkie wypowiedzi, w których odnaleźć można zarówno echa romantycznych fascynacji ludowością, jak i znamienne dla regionalistycznego i promocyjnego dyskursu elementy, tworzą sprzyjającą dla trwania festiwalu atmosferę. Obecnie negowanie festiwalu wydaje się niepoprawnym politycznie posunięciem. I trzeba przyznać, że zakopiańska impreza gromadzi ostatnio coraz większe rzesze publiczności. Od 2004 r. obserwuje się wzrost zainteresowania nie tylko koncertami zespołów, ale także imprezami towarzyszącymi. W 2008 r. w czasie trwania jubileuszowego, 40. festiwalu, codziennie do wioski trafiało około 3 tys. osób, czyli łącznie odwiedziło festiwal około 20 tys. ludzi reprezentujących różny poziom kompetencji kulturowej, zarówno fanów folkloru, jak i przygodnych niewtajemniczonych turystów, którzy przypadkiem trafili do festiwalowej osady i odkryli, że i „tu można się dobrze zabawić”⁶⁴. Zatem obecnie festiwal to nie tylko wydarzenie ograniczające się do niewielkiej grupy zapaleńców podtrzymujących życie „tradycyjnego folkloru”, ale też fenomen kulturowy, który wpisuje się w nurt współczesnej kultury popularnej, odsłaniając oczekiwania, pragnienia i zainteresowania pewnych kręgów społecznych, a być może także przybliżając występujące we współczesnym społeczeństwie mody i trendy kulturowe.

⁶² Jeden z młodych instruktorów uznał, że „powinno się punktować wszystkie zespoły, do ostatniego miejsca włącznie”.

⁶³ Wypowiedź obecnego burmistrza miasta Zakopane, Janusza Majchra. Zob. E. Matuszewska, *Festiwalowych...*, dz. cyt., s. 6.

⁶⁴ Gros przybywających na festiwal osób szuka atrakcyjnego sposobu na spędzenie wolnego czasu. Przeciętnego widza tak naprawdę nie interesują etnograficzne niuanse związane z oceną stopnia wartości etnograficznej prezentowanych programów. Oczekuje on przede wszystkim barwnych, żywiołowych prezentacji, które i tak mimo odległych odniesień do ludowej tradycji postrzegane są jako formy tradycyjnego folkloru.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta J., *Moda czy renesans?*, „Scena” 1970, nr 1, s. 6–8
- Burszta W., *Kultura – ludowość – postfolklorizm*, (w:) tenże, *Wymiary antropologicznego poznania*, Poznań 1992, s. 188–212.
- Chodurska E., *Festiwal’96*, folder festiwalowy, Zakopane 1996.
- Cocchiara G., *Folklor jako narzędzie polityki i wyraz godności narodowej w okresie romantyzmu*, (w:) Tenże, *Dzieje folklorystyki w Europie*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1971, s. 205–300.
- Cooley T.J., *Making Music in the Polish Tatras. Tourism, Ethnographers, and Mountain Musicians*, Indiana University Press 2005.
- Folklor sceniczny. Źródła i ich opracowanie*. Materiały z międzynarodowej konferencji, zorganizowanej w ramach XXXIX MFFZG w Zakopanem 2007 r.
- Humpola J., *Do Synów Gór, „Wierchy”* 1935, r. XIII, s. 148–150.
- Kantor R., *Zabawa przeszłością – zabawa w przeszłość. Historia uludyczniona*, Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, „Studia Sociologica” 2003, nr 3, s. 134.
- Kowalski K., *Folklorizm nauk o kulturze*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, r. XLVI, nr 1, s. 23–26.
- Matuszewska E., *Festiwalowych wspomnień czar*, Zakopane 2008.
- Rejdych D., *XX lat Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem*, Kraków, b.d.w.
- Reinfuss R., *Z konkursem czy bez?*, (w:) *XXVII Jesień Tatrzańska, XX Festiwal*, Zakopane 1988.
- Słobodzińska K., *Z dziejów Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem*, „Rocznik Podhalański” 1979, t. 2, s. 115–152.
- Smolicz J., *Wartości rdzenne*, „Kultura i społeczeństwo” 1987, t. XXXI, nr 1, s. 59–74.
- Trebunia-Staszela S., *Z kart historii zakopiańskiego festiwalu*, folder XXXIX MFFZG, Zakopane 2007.
- Turner V., *Od rytuału do teatru*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- Węglarz S., *Tutejsi i inni*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, T. XXXVI, Łódź 1997.
- Wnuk W., Kudasik A., *Podhalański ruch regionalny*, Kraków 1993.

Inne:

- Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, [hasło: folklor] Warszawa–Poznań 1987.
- Trebunia-Staszela S., *Rola podhalańskiego ruchu regionalnego w kształtowaniu kultury regionu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem Prof. dr. hab. Ryszarda Kantora, Kraków 2000.

Materiały własne gromadzone w Zakopanem w czasie trwania kolejnych edycji MFFZG w latach 2002–2009 za pomocą wywiadu etnograficznego oraz obserwacji uczestniczącej.

Prasa:

- „Gazeta Podhalańska”, R.XXIII:1935, nr 13, 15, 17.
- „Gazeta Podhalańska”, R.XXIII:1935, nr 18, s. 2.